Les contraintes de l'écriture à double entente

Jean-Michel Bony

> Par ses soins au trésor mènera une piste, dont l'existence calmera ses remords — et dont la subtilité voulue, où rayonneront mille chances d'insuccès, satisfera sa misanthropie.
> *La Poussière de Soleils*, V, VIII

Thèse : les romans de Raymond Roussel, et non pas seulement leurs mots, sont à double entente. Derrière le texte limpide que nous connaissons se dissimule un texte sous-jacent, au contenu lisible et signifiant, dont la découverte précise, amplifie et modifie considérablement notre lecture initiale. Ce texte latent repose sur des jeux de toutes sortes : jeux de mots (polysémie, homonymie, dislocations et autres), jeux de formes, énigmes à résoudre, références culturelles diverses, etc. Ces jeux sont rigoureux, beaucoup plus que les caricatures que Roussel en donne dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[1], et c'est précisément ce qui les rend lisibles.

Je prends ici le contre-pied de deux opinions fort répandues. La première consiste à croire, au moins en partie, au « procédé »[2] que nous décrit Roussel dans *Comment*… : des jeux du type précédent, mais que leur manque de rigueur rend presque indécelables, seraient restés dans l'esprit de Roussel et n'auraient été qu'une aide à la composition du texte que nous lisons tous. La seconde, défendue par André Breton et bien d'autres, postule l'existence d'un sens caché, mais ésotérique, indéchiffré, uniquement accessible à d'éventuels initiés.

Une thèse aussi hardie doit bien entendu être démontrée, ce qui ne peut se faire que par l'analyse d'un fragment d'ampleur suffisante. J'ai choisi,

1 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Gallimard/l'Imaginaire, 1995, pp. 11-35.
2 Il est commode de réserver les « guillemets » aux citations de Roussel et d'utiliser les "guillemets anglais" dans les autres cas.

dans *Impressions d'Afrique*, l'un des numéros présentés par les Incomparables sur la place des Trophées, mais le lecteur pourra aussi se reporter à l'analyse du *Deuxième document pour servir de canevas* que j'ai mise en ligne[3] et à mon livre[4].

J'examinerai ensuite le rôle des contraintes dans l'œuvre de Roussel. L'écriture à double entente est une contrainte forte qui permet de mieux comprendre les particularités du style de Roussel. Cette écriture s'appuie sur divers types de jeux, qui sont à la fois contrainte pour l'auteur et énigme pour le lecteur. Il faut faire une place à part au « procédé » : Roussel, qui ne l'a pas utilisé, l'a imaginé et décrit, il fait partie de son œuvre et, qu'on le déplore ou non, il a eu un rôle majeur dans la réception de celle-ci.

Lecture : Urbain et Romulus *(Impressions d'Afrique, chapitre IV)*

> « L'écuyer Urbain fit alors son apparition, en veste bleue, culotte de peau et bottes à revers, conduisant un magnifique cheval noir plein de sang et de vigueur. Un élégant licou ornait seul la tête de l'animal, dont la bouche ne subissait aucune entrave.
>
> « Urbain fit quelques pas sur la scène et plaça de face le splendide coursier, qu'il présenta sous le nom de Romulus, appelé en argot de cirque le *cheval à platine*.
>
> « Sur une demande formulée par l'écuyer, réclamant de l'assistance un vocable quelconque, Juillard lança le mot « Équateur ».
>
> « Aussitôt, répétant lentement une par une les syllabes qu'Urbain lui soufflait à haute voix, le cheval prononça distinctement «*É...qua...teur...*».
>
> « La langue de l'animal, au lieu d'être carrée comme celle de ses pareils, affectait la forme pointue d'une *platine* humaine. Cette particularité, remarquée par hasard, avait décidé Urbain à tenter l'éducation de Romulus, qui, tel qu'un perroquet, s'était habitué, en deux ans de travail, à reproduire nettement n'importe quel son.
>
> « L'écuyer recommença l'expérience, demandant maintenant aux spectateurs des phrases complètes que Romulus redisait avec lui. Bientôt, se passant de souffleur, le cheval avec faconde débita son répertoire entier, comprenant maints proverbes, fragments de fables, jurons et lieux communs, récités au hasard sans aucune trace d'intelligence ni de compréhension.
>
> « A la fin de ce discours abracadabrant, Urbain emmena Romulus, qui murmurait encore de vagues réflexions. »

---

3 Voir http://rroussel2doc.free.fr/Accueil.html.

4 Jean-Michel Bony, *Raymond Roussel : une écriture à double entente,* éd. Lambert-Lucas, Limoges, (à paraître).

Explication de texte[5]

Mêmes mensongères, les illustrations du « procédé » données par Roussel dans *Comment…* peuvent fournir de précieux indices.

> « 1° *Étalon* (mètre étalon) à *platine* (métal. On sait que le mètre étalon est en platine) ; 2° *étalon* (cheval) à *platine* (langue en argot) ; d'où le cheval présenté sur la scène des Incomparables. »

Cette demi-vérité cache le mot le plus important, le mètre. C'est un *maître à étalon à platine* qui paraît en scène. Nous comprenons maintenant pourquoi Romulus détache les syllabes de « *É… qua… teur…* ». En géodésie, l'équateur mesure quarante millions de mètres, mais, en prosodie, *équateur* est un mètre de trois pieds[6].

Romulus ne fait preuve d'« aucune trace d'intelligence », c'est vraiment un âne. Au début, Urbain lui « soufflait » les syllabes, mais notre quadrupède se passe ensuite de « souffleur ». Le souffle se mesure avec un *an//é//mo//mètre*, appareil dont la dislocation confirme l'importance du mètre, et surtout du *mot mètre,* ainsi que celle de l'âne. Se pourrait-il que ce « splendide coursier », cet âne métaphorique, appartînt à l'espèce asine ?

Notre narrateur doit être bien myope mais, précisément, il nous décrit « un magnifique cheval noir plein de sang et de vigueur » là où nous voyons un *palefroi* (pâle froid) et alors que l'un des « jurons » proférés, s'accordant à la couleur de la veste d'Urbain, est certainement *palsambleu* (pâle sang bleu). La « demande formulée » laisse penser que Romulus est en fait un *fort mulet*. Si cet animal élégamment vêtu et porteur d'un nom illustre se vante de sa généalogie — ou si c'est Urbain qui la vante — le narrateur est excusable de s'être laissé influencer.

L'équateur est loin du pôle, mais *pâle* est proche de *pôle* et Roussel va y mettre son mètre. Nous devrons lire *métr//o//pole*, certes, mais aussi *polarimètre*. Dès la première ligne, « *a//ppari//*tion » fournit deux belles mé-

---

5 *Cf. ibid.,* chap. 2, n° 1.

6 L'emploi critiqué de pied au sens de syllabe en versification française est attesté chez les meilleurs auteurs, et chez Roussel lui-même au chapitre VI des *Impressions*. Trois pieds font un peu moins d'un mètre, il s'en faut de vingt-huit millimètres.

tropoles, Paris et Sion, mais le rôle déterminant revient à Rome, *l'urbs* par excellence. Urbain est un nom de pape. La dislocation de Romulus, le fondateur, fournit Rome bien sûr mais aussi la *mule*, liée elle-même au pape. Ajoutons-y le « perroquet » (*pape//gai*).

« Un élégant licou ornait seul la tête de l'animal, dont la bouche ne subissait aucune entrave ». Cela peut se lire *mettre au cou orne* et *sans mors*. Roussel exagère quelque peu : l'incendie du *métro Couronnes*, le 10 août 1903, ne fit que quatre-vingt-quatre morts. Le *métropolitain* est bien présent dans l'épisode dont le dernier mot « réflexions » se relie à *tain* et à *poli*. Outre *Couronnes*, plusieurs stations de la ligne n° 2 ont leur place dans le texte sous-jacent : *Villiers* (ville y est), *Rome* et *Belle//ville*. Comme Romulus *ân//onne*, on peut préférer lire *mètre trop court, aune*[7] et le rapport de ces deux longueurs désigne un pape supplémentaire : *Sixte-Quint*.

Nous en arrivons au mot-clef de l'épisode. Un licou en fourrure est particulièrement élégant. Cet accessoire de toilette porte le nom de *palatine*, en mémoire de Charlotte-Élisabeth de Bavière, mais c'est l'autre princesse palatine, *Anne* de Gonzague, qui va lever nos derniers doutes. Romulus, ce *pâle latin* (*pâle à teint* ou *à tain*), ce prétendu « cheval à platine », est un *âne à palatine*[8]. On sait que son homonyme fonda la *Roma quadrata* sur le mont Palatin.

Anne de Gonzague eut son oraison funèbre prononcée par Bossuet (bossu hait). Qu'une Gonzague haïsse le Bossu ne surprendra pas un lecteur de Paul Féval, mais il ne suffit pas qu'un trait d'esprit nous plaise pour qu'il soit "dans" le texte. La situation serait clarifiée si nous pouvions faire surgir *l'Aigle de Meaux* et transformer cette « botte à revers » en *botte de Nevers*. Roussel va nous en fournir les moyens.

On rencontre en moins d'une page beaucoup de termes relatifs à

7 La longueur de l'aune fut fixée à 1,18 m, puis à 1,20 m.
8 À l'article palatine, Littré cite Saint-Simon : "Les dames prêtaient journellement à la Dauphine des palatines…". Si la Dauphine porte palatine, la Porte Dauphine est l'une des têtes de la ligne n°2.

l’analyse grammaticale : « nom », « vocable », « mot », « syllabes », « phrases », « prollverbe » (qui fournit verbe et pronom), « communs » ainsi que « particulllarillté ». Le terme particule, en grammaire, désigne soit les mots très courts et invariables (*de, ne, à* par exemple), soit de courts éléments, préfixes, suffixes, infixes, incorporés à un mot (le *re* de revers, le *ari* de particularité). Voilà de quoi changer de *botte* et construire un *polarimètre*.

Les deux derniers mots du texte, « vagues réflexions », renvoient à la *réflexion des ondes*. Après réflexion vitreuse (sur le verre ou sur l’eau), la lumière naturelle est polarisée et peut être efficacement dirigée dans un polarimètre. Les « bottes à revers » qui apparaissent dans la première phrase sont des *bottes à l’écuyère* qui, jointes à la « culotte de peau », fournissent une *cuiller à pot* que nous associons naturellement à l’*écu//moire*. L’adjectif *moiré* a pour synonyme *ondé*, terme de blason qui qualifie les pièces de l’*écu*.

Le narrateur nous a trompés, par omission, sur les performances de Romulus. Son « répertoire entier », qui lui a coûté « deux ans de travail », se réduit à ceci :

ara … à re … ari … haro … à rue.

On reconnaît le « perroquet » et les particules ayant joué un rôle-clef ci-dessus. Quant à *haro,* qui renvoie au baudet, c’est assurément le plus court de tous les « fragments de fables » qui puissent être identifiés comme tels ; *à rue* sera justifié ci-dessous. Pour prononcer les *R* à la française, l’extrémité de la langue n’intervient pas et il importe peu que celle-ci soit pointue ou carrée. En revanche, la conformation des *os palatins* est décisive.

Revenons à Bossuet. La ville de Meaux est présente par la station *Rue de Meaux*, devenue rapidement *Combat*[9] puis *Colonel Fabien*, qui suit *Couronnes* et *Belleville* sur la ligne n°2. Elle l’est aussi par les catégories

9 La dénomination *Rue de Meaux* est attestée sur les tout premiers plans du métro.

de *mots* et surtout par les particules, ces *bris de mots*[10] qui nous ont été si utiles. Dans *l'Aigle de Meaux*, c'est *l'Aigle* ou *Laigle*, la patrie de Cadichon, qui est maintenant la ville. Tout l'épisode repose sur la *mémoire d'un âne* et la comtesse de Ségur s'associe à La Fontaine, Bossuet et Paul Féval pour nous permettre de déceler le sens caché de l'épisode.

Aux pages 173–177 des *Nouvelles Impressions d'Afrique,* pour illustrer le « rôle du snobisme », Roussel analyse la psychologie du mulet :

> « Gageons que le mulet (...)
> Souffre de ce qu'on ait mésallié : — sa mère (…)
> S'il eut pour premier gîte un ventre de jument ;
> — Son père l'étalon si sa mère est ânesse; »

Il y a là une référence évidente au *Mulet se vantant de sa généalogie* de La Fontaine (*Fables*, VI, VII), mais aussi une allusion cachée à Romulus, et une confirmation de notre lecture du texte sous-jacent.

*
* *

Il n'est plus possible de se fier aux révélations posthumes de Roussel. Il n'a pas utilisé le « procédé » de composition décrit dans *Comment*… ; il a fait beaucoup plus et beaucoup mieux ; il a inventé un nouveau type de discours écrit, une nouvelle manière de nous transmettre des idées à l'aide de mots.

Si on l'en croyait, l'épisode ci-dessus serait issu de l'association *étalon* (modèle de mesure) à *platine* (métal), ces deux significations restant dans son esprit et n'intervenant en rien dans le texte écrit. Cet accouplement lui aurait imposé la présence simultanée d'un étalon (cheval) et d'une platine (langue) ; cette contrainte, comme dans un logo-rallye, l'aurait amené à écrire l'histoire, immédiatement lisible par tous, d'un cheval de cirque qui, grâce à la conformation de sa langue, est doué de parole.

Ce que nous avons découvert est bien différent : un écrit qui est tout

10 Ce même jeu de mots sert de titre à un opuscule de Marcel Bénabou (*in La Bibliothèque oulipienne,* vol. 3, Seghers, 1990, n° 40, p. 49). Faut-il s'émerveiller de la rencontre, ou bien penser que les calembours de valeur et de trois syllabes sont en nombre limité ?

entier à double entente. Sous le texte apparent se dissimulent des révélations qui en modifient très sensiblement le sens : ce solipède ressemble plus à un âne qu'à un cheval, son « répertoire entier » se réduit aux vagissements d'un nourrisson, la forme de sa langue est sans importance. En revanche, le jeu d'énigmes qui nous permet d'accéder au texte sous-jacent a beaucoup d'analogies avec le prétendu procédé : la polysémie, l'homonymie et la dislocation de mots « comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus » y ont un grand rôle, mais le fonctionnement en est tout autre.

Le mot le plus important est certainement *palatin(e)*. Il ne figure pas dans le texte mais est évoqué à trois reprises : par paronomase (platine), par une périphrase sibylline (élégant licou), par une allusion historique (Romulus). Des dislocations et deux autres significations (princesse palatine, os palatins) sont des clefs de l'élucidation du répertoire de Romulus. Le mot *mètre* a aussi un rôle majeur ; il est évoqué par homophonie (maître), par *équateur* et ses syllabes, ainsi que par *étalon* (mot qui n'est que suggéré) et *platine,* ce que nous aurions dû découvrir par nous-mêmes sans le mentir-vrai de *Comment…* ; il intervient par dislocation à plusieurs reprises, notamment dans deux appareils qui nous mènent à l'*âne* et à la particule *ari*.

Roussel s'autorise en fait tous les types de jeux de mots : paronomase, calembour, contrepèterie (mettre au cou orne) et autres formes d'à-peu-près. Ces jeux s'organisent en groupes cohérents qui, joints aux références culturelles, conduisent au texte sous-jacent. Ces dernières sont nombreuses et variées : quatre œuvres littéraires bien connues, l'histoire romaine, les stations du métro, un fait divers célèbre, l'anatomie, l'optique et surtout la linguistique — métrique, grammaire, phonétique et même linguistique générale. Un an après la publication des *Impressions,* Ferdinand de Saussure enseigne à Lausanne que le signe linguistique est constitué d'un signifiant et d'un signifié et que "ces deux éléments unis dans les signes gardent chacun leur vie propre dans une proportion inconnue ailleurs".

L'*équateur* de Roussel aurait pu illustrer son propos.

Bien d'autres épisodes des *Impressions d'Afrique*, de *Locus Solus* et des *Documents pour servir de canevas* sont susceptibles d'une lecture analogue — ils le sont vraisemblablement tous — et l'on y voit l'humour de Roussel se manifester dans des directions insoupçonnées. L'humour du texte apparent, souvent froid et même glacé, est largement fondé sur la contradiction entre l'invraisemblance des situations d'une part, la précision des descriptions et la rigueur logique des explications de l'autre. Celui qui se dégage des transformations à vue de la scène et des personnages se déploie en tous sens et ne recule devant rien. Dans le présent épisode, il est fondé principalement sur la dérision, dans d'autres, il peut devenir blasphématoire, scatologique ou ultra-graveleux, pour reprendre un adjectif forgé par Roussel lui-même dans le *Sixième document*[11].

*
* *

Pourquoi Roussel écrit-il ceci, pourquoi écrit-il ainsi ? Son style est incompréhensible si l'on n'en perçoit pas la finalité. Y voir la résultante d'une subtile combinaison du «procédé», de l'imagination et de l'inconscient ne fait que substituer une énigme à une autre.

La seule chose à peu près évidente est qu'il s'est créé un grand espace de liberté dans le maniement de la langue. Il s'approprie un vocabulaire aussi étendu que possible : mots rares, techniques, archaïques, argotiques, acceptions inhabituelles de mots courants. Il recourt, dans ses romans et surtout dans les *Nouvelles Impressions*, à des formes syntactiques extrêmement variées. Notre incompréhension provient de ce que, au sein d'un champ linguistique aussi étendu, le style semble inégal et contraint, alors même qu'il ne paraît suivre aucune règle qui puisse être mise en rapport avec le texte apparent. Pourquoi telles œuvres d'art ou tels organes de machine sont-ils décrits avec un luxe de détails, alors que d'autres ne sont plus

11 « Il [l'écrivain-voyageur Bertol] compose sur une expédition, sans s'interdire les pires impostures, un livre ultra-graveleux qui fait scandale. », *in Comment…*, *op. cit.*, p. 313.

que « support de forme spéciale » ou encore « certain mécanisme » ? Pourquoi des expressions banales, voire les pires clichés, alternent-ils avec des figures de rhétorique très hardies? Et pourquoi ces mots et ces syntagmes qui, bien que parfaitement corrects, sont à la limite de ce qui peut se dire en français? Ainsi : l'oxymore « élégant licou » ; les « vagues réflexions » d'un animal qui ne réfléchit pas ; l'usage du mot « platine ». Le langage familier permet de dire que Romulus a une bonne ou une fameuse platine, mais cela ne fait pas de platine un synonyme exact de langue. Argot de cirque ou non, l'appellation « cheval à platine » est invraisemblable ; quant à l'usage du mot dans la description anatomique de la bouche de Romulus, il est d'un niveau de langue parfaitement incongru.

Nous savons maintenant que ces expressions dissimulent des énigmes menant au texte sous-jacent. Très riches en formules sibyllines, les *Nouvelles Impressions d'Afrique* conduisent aussi à la face cachée des autres œuvres de Roussel. Le lecteur qui voudra bien se reporter à mon analyse[12] verra comment, dans les vers « pour le goinfre à refrain/Qu'à force d'applaudir on prend, le cousin braque/ Qui fonce en plein plafond[13] », les syntagmes « cousin braque », « goinfre à refrain » et aussi *marin gouin* éclairent le texte sous-jacent du *Deuxième document pour servir de canevas*.

Bien que ses interventions soient limitées et que nous n'ayons guère d'informations sur lui, le narrateur des *Impressions* joue un rôle capital et très moderne. L'écriture à double entente s'accommoderait mal d'un narrateur omniscient, fournissant au lecteur des informations objectives en temps voulu. Le nôtre est passablement crédule, il peut se tromper ou se laisser tromper. Il ne sait décrire que son champ visuel — ce qui se passe derrière ou sous la scène du théâtre rouge fait partie des énigmes à résoudre — mais il est loin d'en décrire la totalité. Tout comme le héros de *L'Inqui-*

12 http://rroussel2doc.free.fr/Accueil.html, n°s 3.5 et 3.19.
13 Nouvelles Impressions d'Afrique, éd. Lemerre ou Al Dante, p. 85.

sitoire de Robert Pinget, il est capable de nous accabler d'une profusion de détails, tout en omettant des éléments de première importance et parfaitement visibles. Enfin, ses interprétations et ses jugements subjectifs, en matière morale ou esthétique, ne sont pas nécessairement les nôtres.

Peut-on dire, avec Alain Robbe-Grillet, que la vue est le "sens privilégié chez Roussel[14]"? C'est assurément vrai pour le poème *La Vue* mais, dans notre épisode, l'œil du narrateur n'est sollicité que dans la mesure où le texte sous-jacent l'exige. Ainsi, nous avons connaissance de trois éléments du costume d'Urbain, mais nous ignorons tout de sa taille, de sa corpulence et de sa complexion. Quant à Romulus, nous n'en connaissons guère que la couleur noire et le licou ; le reste, « magnifique », « splendide », « plein de sang et de vigueur », relève de la subjectivité et de la rhétorique. Le sens de l'ouïe n'est pas mieux traité : seul le mot « *É… qua… teur…* » nous est donné à entendre, les autres ont été convertis par le narrateur en membres de catégories abstraites.

L'écriture à double entente

L'écriture à double entente est une contrainte d'autant plus forte qu'elle s'applique à un texte plus long. Même si elle revêtent une forme énigmatique qui leur est propre, les œuvres de Roussel s'inscrivent dans une certaine tradition. L'usage de mots ou expressions à double sens est au moins aussi ancien que *l'Odyssée* ("Personne"). Des textes de quelques pages, reposant sur des contrepèteries, des à-peu-près ou des dislocations, comme par exemple la *Salade mythologique*, ne sont pas rares dans les Parnasses satyriques. Plus près de nous, *Rrose Sélavy* s'inscrit aussi dans cet héritage. Faute d'avoir été initié, je n'examinerai pas si la *Torah* ou encore le *Polyphili Hypnerotomachia* sont enrichis d'un texte sous-jacent.

Il y a aussi, et depuis fort longtemps, la poésie. Surtout si l'on estime, avec Théodore de Banville, que la poésie est "cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées, d'une manière

14 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman,* Gallimard/Idées, 1964, p. 94.

certaine, par des mots qui cependant ne les expriment pas[15]". Roussel et Joyce, dans leurs œuvres en prose, sont assurément de ces sorciers. C'est en ce sens que les romans de Roussel, et non le prétendu procédé qui serait « parent de la rime », sont « essentiellement poétiques ». Bien entendu, si la poésie est "de la musique avant toute chose", le jugement ne peut être maintenu tel quel.

On peut encore y rattacher la peinture à double image, qui a aussi sa tradition séculaire, dominée par Arcimboldo, dans laquelle s'inscrivent notamment Marcel Duchamp et Salvador Dali. Tous deux font explicitement référence à Roussel à propos de leurs œuvres amphiboliques et il semble qu'ils aient pressenti, mieux que d'autres, le fait que les textes de Roussel doivent être non seulement lus mais encore déchiffrés.

Le XXe siècle nous a donné de grandes œuvres relevant de l'écriture à double entente : les romans de Roussel et *Finnegans Wake*, des œuvres où l'imagination ne connaît pas de limite et qui ont bien d'autres points en commun, notamment d'avoir exigé de leurs auteurs un temps et une énergie considérables et d'avoir été tenues pour nulles et non avenues par la plupart de leurs contemporains. Ce sont surtout des œuvres où chaque phrase nous transmet simultanément plusieurs idées, et où c'est l'usage singulier de la langue et des mots de la langue qui rend possible ce tour de force. On pourrait dire que le mode de lecture des mots-valises de Joyce n'est guère différent de la dislocation roussélienne, mais les ressemblances s'arrêtent là. Le texte de Joyce, immédiatement perçu comme multiple, exige du lecteur un grand effort pour être appréhendé ; Raymond Roussel superpose un texte apparent intelligible de prime abord à un texte sous-jacent dont la signification et même la présence sont cachées. Le prodige est que le vocabulaire et la syntaxe de la langue française, telle que l'usage l'a formée, suffisent à sa construction, alors que Joyce recourt à des mots forgés de toutes pièces à

15 Cité par André Gide *in Anthologie de la poésie française*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949, p. 50.

partir de langues différentes. Si Roussel ne nous l'avait révélé, nous ignorerions encore à quel point la polysémie, l'homophonie et les diverses formes de paronomase (dislocations, contrepèteries, à-peu-près, etc.) font de notre langue un matériau riche et flexible. Un autre point oppose les deux auteurs. L'œuvre de Joyce est ouverte : en nommant son ouvrage "the optophone which ontophanes" et son héros "Here Comes Everybody", il nous invite à ajouter nos propres idées à celles qu'il a suggérées, à trouver dans son texte ce que nous souhaitons. Il est tentant de lire Roussel ainsi, mais ses œuvres sont closes, achevées, calculées, entièrement préméditées, et nous y perdrions beaucoup en nous interdisant tout progrès ultérieur sur la voie qu'il nous a tracée.

Il faut faire une place à part au jeu mis en œuvre dans les *Textes-Genèse*, que je réduirai pour l'occasion à leurs première et dernière phrases. Quoi que laisse entendre Roussel, il ne s'agit pas du prétendu « procédé », même si la polysémie et l'homophonie y jouent le rôle principal. Il s'agit de l'élaboration de phrases qui, à un *clinamen* près, sont à double entente, la plus célèbre étant « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard/pillard ». Le jeu de ces *Textes de grande jeunesse* se distingue du « procédé » en ce que les deux sens de *lettre, blanc et bande* sont apparents dans le texte ; il ne fait que préfigurer les romans de la maturité, les deux avatars de la phrase étant immédiatement lisibles et même mis en relief.

Contraintes …

En reprenant une distinction esquissée par François Le Lionnais au début du *Second manifeste de l'Oulipo*[16], on peut répartir les contraintes en deux catégories. Les *contraintes sémantiques* imposent au texte un certain contenu, qu'il s'agisse de mots ou d'idées. Il en est ainsi des bouts-rimés, du logo-rallye, du cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* et du prétendu « procédé». Les autres, les *contraintes formelles,* ne fixent en principe qu'un cadre dans lequel peut se développer n'importe quel sujet. À cette

16 Oulipo, *La Littérature potentielle,* folio/essais, Gallimard, p. 19.

catégorie appartiennent le sonnet et les autres formes fixes, le lipogramme, la contrepèterie, l'aération et l'asphyxie (j'y reviendrai) et plus généralement toutes les formes de l'écriture à double entente.

Si l'Oulipo a vu en Raymond Roussel l'un de ses grands plagiaires par anticipation, cela est principalement dû au « procédé », mais il ne s'agit pas nécessairement d'un malentendu. S'il ne l'a pas utilisé, Roussel a écrit et décrit ce « procédé », en ajoutant que « des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit ». Dans ses cahiers, Michel Leiris[17] évoque à ce sujet *Philosophy of composition* où Edgar Poe expose le système qui, si on l'en croyait, lui aurait permis de composer rationnellement son poème *Le Corbeau*. Il me semble que l'on peut reprendre tel quel, en remplaçant Poe par Roussel, le jugement de Mallarmé : "Y a-t-il, à ce spécial point de vue, mystification ? Non. Ce qui est pensé, l'est ; et une idée prodigeuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères[18]". Roussel a inventé l'idée d'une contrainte capable de créer, non pas directement un texte, mais le canevas d'un texte ou tout au moins d'imposer des mots ou idées devant figurer dans ledit texte.

Jean Ferry le regrettait vivement : "personne ne s'est emparé de la triple recette[19]". Si elle a profondément influencé Michel Leiris, Georges Perec et bien d'autres, la recette n'a effectivement jamais été appliquée telle quelle. Il faut dire que sa description n'est pas complète, qu'il manque une donnée essentielle. Que la source (le mètre étalon est en platine) ait amené le texte (cheval à platine), nous pouvons feindre de le croire, mais d'où proviendrait la source ? La question se pose en fait pour toutes les contraintes sémantiques : le bout-rimé en fait partie si un meneur de jeu ou une règle stricte (algorithme, tirage au sort) impose les rimes ; si le versifi-

17 Michel Leiris, *Roussel & Co.*, Fata Morgana, 1998, p. 106.
18 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003, p. 772.
19 Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 150.

cateur était libre de les choisir, où serait la contrainte ? Pour l'élaboration de *La Vie mode d'emploi*, le système de permutation des listes d'éléments à inclure a imposé une contrainte sémantique très forte à chaque chapitre, mais Georges Perec s'est réservé le choix du thème et du contenu de chacune des listes. En ce qui concerne le « procédé », Philippe Kerbellec[20] a imaginé un engendrement semi-algorithmique des mots-source à partir du nom *procédé* et du domaine sémantique du billard. On aurait là alors une contrainte capable de créer le canevas d'un texte. Au contraire, Annie Le Brun[21], prenant au mot le « j'usais de n'importe quoi » de Roussel, en a déduit fort logiquement qu'une pseudo-contrainte de ce type était bien incapable de se substituer à l'imagination de Roussel, qui d'ailleurs n'en manquait pas, et qu'elle pouvait tout au plus la canaliser.

Si les contraintes formelles n'imposent en principe aucun contenu au texte, il n'est pas rare que le premier principe de Roubaud y soit mis en œuvre : "un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte[22]", auquel cas la sémantique entre en jeu. Jacques Roubaud poursuit par : "Exemple 1. : *La Disparition* de Georges Perec raconte la disparition du « e »[23]", mais Roussel et Joyce, par anticipation, faisaient déjà leur ce principe.

Le thème du double est capital dans *Finnegans Wake*. Dans un passage célèbre que Joyce nous donne comme typique de sa construction, il entrelace *Le Renard et les Raisins, The Mock Turtle and the Gryphon* et bien d'autre sortes de couples : pape/antipape, temps/espace, etc. Tout au long de l'œuvre, la dualité est omniprésente, incarnée par les jumeaux Shem et Shaun. Ce même thème est également récurrent dans les *Impressions d'Afrique*. La symétrie y joue un grand rôle, apparent dès la description de

20 Philippe G. Kerbellec, *Comment lire Raymond Roussel, cryptanalyse*, Compagnie Jean-Jacques Pauvert, 1988.
21 Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, J.-J. Pauvert chez Pauvert, 1994.
22 Oulipo, *Atlas de littérature potentielle,* folio/essais, Gallimard, p. 90.
23 *Ibid*.

la Place des Trophées, et l'on y rencontre un nombre élevé de jumeaux : Tommy et Hector Boucharessas, les jumelles espagnoles et les jumeaux exceptionnels[24], nés de mères différentes, que sont Talou Ier et Yaour Ier. On peut en déceler d'autres, et même des quadruplés, dans le texte sous-jacent.

Dans le roman en vers *La Doublure*, le titre est loin d'être la seule manifestation de la dualité. On y remarque immédiatement le nom de l'héroïne Roberte *de Blou*, et Gilbert Lascaux[25] a pu y repérer un grand nombre d'interventions du nombre deux. Il se peut qu'il y ait plus, beaucoup plus. Considérons cette interrogation, à la page 25 des *Nouvelles Impressions d'Afrique* : « Tels se demandent…

> « Quand sous sa dextre on penche un sac de confiseur,
> Si des vers vont doubler son plaisir, le liseur ; »

On trouve certes dans le commerce des bonbons enveloppés d'un papier portant des vers de mirliton. Un amateur peu délicat de sucreries et de poésie pourrait sans doute se poser la question ci-dessus, mais pourquoi Roussel nous donnerait-il cela à lire ? Si l'on ne croit pas qu'il écrive n'importe quoi pourvu que cela rime, si l'on remarque la polysémie de *doubler* et si l'on pense à la postérité du latin *conficere*, on parvient à une tout autre lecture. Le sac de confiseur contient des dragées, mais des dragées de plâtre, ces *confetti* dont le carnaval de Nice fait grand usage. Plongé dans la lecture de *La Doublure*, le liseur se pose une excellente question : existe-t-il un texte sous-jacent qui double le texte apparent, et serait-il lui aussi en vers ? Le seul fait que Roussel nous communique cette interrogation laisse penser que la réponse est affirmative. Bien que je ne sache pas l'identifier, je crois à l'existence de ce texte caché ; d'autres indices vont d'ailleurs en ce sens. Si l'on songe que le latin *textus* signifie à la fois texte et tissu, un *textus sous-jacent* est une doublure. Le titre du roman serait une

24 Voir toutefois Alphonse Allais, *Les Deux Cousins jumeaux,* in *Ne nous frappons pas*, éd. de la Revue blanche, 1900, p. 303.

25 Gilbert Lascaux, *Quatorze notes sur le nombre deux chez Raymond Roussel*, in *Raymond Roussel: perversion classique ou invention moderne ?*, Presses universitaires de Rennes, 1993, p. 21-33.

splendide métaphore alors que sa justification apparente (le héros Gaspard, pendant quelques pages, est la doublure d'un autre acteur) est d'un intérêt minime. Quant au conte *Chiquenaude*, quoi qu'en dise Roussel dans *Comment…* (« Il ne faut pas chercher de rapport entre le livre « la Doublure » et le conte « Chiquenaude » ; il n'y en a aucun. »), ce serait la matérialisation de la métaphore précédente : une doublure pleine de vers (flanelle pleine de larves) met fin à l'impénétrabilité du *textus* apparent (étoffe écarlate).

L'un des innombrables thèmes de *Finnegans Wake* est cette œuvre elle-même ; il n'est guère de paragraphe qui ne fasse allusion à Joyce en train de l'écrire. Chez Roussel, on trouve de nombreuses évocations de sa technique de composition ou encore du fait que son œuvre sous-jacente est léguée à la postérité assortie d'une fausse piste et de nombreux indices. Hændel, composant l'oratorio *Vesper* dans les *Impressions*, et Canterel, faisant réaliser une mosaïque par une « hie » dans *Locus Solus*, défendent une même conception de l'art : la réalisation de chefs-d'œuvre à partir de matériaux les plus quelconques qui soient — notes tirées au hasard, dents teintées « par le hasard seul à l'exclusion de toute volonté artistique et préméditante ». Les testaments à devinette et les jeux de piste posthumes abondent : trésor caché par Guillaume Blache dans *La Poussière de soleils*, autre trésor caché par Boulien père dans le *Deuxième document*, confession de François-Jules Cortier dans *Locus Solus*. Enfin, plusieurs personnages pourraient représenter l'auteur Roussel lui-même, tels « l'écrivain-voyageur Bertol » (voir note 11) ou encore le jeune écrivain Frug qui se voit conseiller « de marier le *Beau* au *Trivial* » dans le *Sixième document*.

… et jeux

Certaines contraintes sont aussi des jeux, d'autres ne le sont pas ; contrepèteries et palindromes appartiennent à la première catégorie, la rime et les formes fixes à la seconde. Quant au lipogramme, longtemps considéré comme un jeu, Georges Perec nous a appris qu'il pouvait être tout autre

chose.

Chez Roussel, la contrainte globale, l'écriture à double entente, est une forme d'expression novatrice et révolutionnaire — ce n'est que très accessoirement un jeu — mais elle s'appuie localement sur une multitude de jeux de moindre envergure, qui sont à la fois contrainte pour l'auteur et énigme pour le lecteur. La difficulté de ce type d'énigme dépend beaucoup du contexte. Ainsi, le double sens de "cette rosse amorale a fait crouler le parterre" — exemple donné par Luc Étienne de ce qu'il a nommé *asphyxie* et *aération* d'un texte (suppression ou ajout de phonèmes *R*)[26] — se dévoile sans peine si l'on sait que ce jeu est mis en œuvre ; il serait indécelable dans le cas contraire. Observons comment Roussel, plagiaire par anticipation, construit une cascade d'énigmes sur le nom du jeu, sur le jeu lui-même et sur de jolies périphrases, pour nous mener vers son texte sous-jacent.

Il s'agit du tableau des *Ensorcelés du Lac Ontario*, décrit au chapitre V des *Impressions*, illustrant une légende contée au chapitre XIV. On y voit « Borée en courroux » soufflant sur une oie aux pattes enduites de glu, « chassée en avant par le déplacement d'air ». Nous avons là un *déplacement d'R*, Borée est en colère (*colle R*) et il souffle de l'*air* sur de la *colle*. Ajoutons-y l'annulaire (*annule R*) ci-dessous et Roussel nous autorise à déplacer, ajouter, ou retrancher les *R*. Il y a plusieurs occurrences du jeu dans l'épisode, en voici un : Ursule tente vainement de se saisir du brochet Justin, et

> « Selon toute évidence, le déboire d'Ursule était dû à une influence surnaturelle, car après l'événement aucune déchirure n'endommageait les mailles intactes du filet.[27]»

Si la *pêche d'Ursule* est infructueuse, cela est manifestement dû à un *maillage mystique* et, effectivement, le *Mariage mystique de sainte Catherine* (qui se voit passer une alliance à *l'annulaire*) et la *Châsse de sainte*

---

26 Oulipo, *Atlas de littérature potentielle, op. cit.*, p. 216.
27 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique,* Pauvert, 1985, p. 227.

Ursule, deux œuvres majeures de Hans Memling, jouent un rôle crucial pour déceler le sens du texte sous-jacent. Une lecture plus poussée de l'épisode dépasserait de beaucoup le cadre de cet article et j'interromps l'analyse sur une dernière confirmation. L'oie et le coureur Claude sont sur le point de se croiser, « chacun semblant décrire en sens inverse le tournant rapide d'une même parabole[28]». Belle périphrase pour *l'anse d'une même ligne*.

On peut relever bien d'autres affinités entre les jeux avérés de Roussel menant au texte sous-jacent et les contraintes oulipiennes. Ainsi, la périphrase ci-dessus, ou encore l'« élégant licou », se rattachent à la littérature sémo-définitionnelle[29]; plusieurs épisodes contiennent des jeux mathématiques à solution humoristique. Il arrive même que les plagiats par anticipation de Roussel soient étonnamment proches de textes ultérieurs. Il en est ainsi des *bris de mots* relevés plus haut et surtout des deux histoires de cartes géographiques élaborées par Roussel et Perec autour de la rivalité de Jean Cousin et de Christophe Colomb[30].

*
* *

Il est fréquent que les mémoires, les confessions, le testament littéraire d'un écrivain comportent des omissions voire des mensonges. Que la tromperie consiste à minimiser la portée de son œuvre, à en masquer toute une partie, est assurément moins banal. De même, il arrive qu'un patient mente à son psychiatre, mais c'est le plus souvent pour dissimuler des actes ou des pensées dont il a honte et qui pourraient le rabaisser. Roussel a délibérément caché à Pierre Janet l'existence du texte sous-jacent à ses œuvres, tout en maintenant des affirmations, telle « aucun auteur n'a été et ne peut être supérieur à moi », qui en deviennent insoutenables par un esprit sain.

Raymond Roussel a créé de toutes pièces un personnage fictif, son

28 *Ibid.,* p. 77.
29 Oulipo, *La Littérature potentielle, op. cit.,* p. 119.
30 Voir http://rroussel2doc.free.fr/Accueil.html, nº 3.4.

propre double : un homme avide de gloire et plus précisément à la recherche d'une gloire perdue, une figure de la société parisienne qui se fait remarquer par son excentricité, un auteur qui écrit des textes étranges à l'aide d'un « procédé » et qui a une confiance irraisonnée en la valeur de son œuvre. Roussel a apporté beaucoup de soin à l'élaboration de ce personnage : sa vie publique bien sûr, la description du « procédé », mais aussi les « quelques notes biographiques » insérées dans *Comment…* qui nous révèlent certains aspects de sa psychologie — révélations qu'il fait développer et en quelque sorte certifier par Pierre Janet.

On a beaucoup écrit sur Roussel et il apparaît que ces analyses, y compris la biographie de François Caradec, portent sur son double. S'ils sont à reconsidérer, ces écrits n'ont rien perdu de leur valeur : le personnage fictif créé par Roussel est suffisamment riche et énigmatique pour forcer l'intérêt. Quant au véritable Raymond Roussel, il faut espérer que la poursuite de l'élucidation du texte sous-jacent permettra de tracer son portrait. Ce qu'il a voulu faire de sa vie — vie posthume y comprise, si l'on peut dire — transparaît peut-être dans la citation que j'ai mise en épigraphe et dans les quelques lignes ci-dessous :

> « Il y a en moi une gloire immense en puissance comme dans un obus formidable qui n'a pas encore éclaté… Aucun auteur n'a été et ne peut être supérieur à moi, on ne s'en aperçoit pas encore aujourd'hui : que voulez-vous, il y a des obus qui éclatent difficilement, mais, quand ils éclatent… [31]»

Comme toujours, les mots sont choisis avec soin. Roussel, qui a évoqué plus haut Dante et Shakespeare, ne prétend nullement être supérieur à qui que ce soit. Ce qu'il affirme, c'est que, dans la voie qu'il a choisie, nul ne l'a égalé ni ne l'égalera jamais. Quant à la métaphore de l'obus éclatant longtemps après sa mort, nous commençons seulement à la comprendre.

---

31 Pierre Janet, *Les Caractères psychologiques de l'extase*, reproduit dans *Comment…, op. cit.,* p. 128.